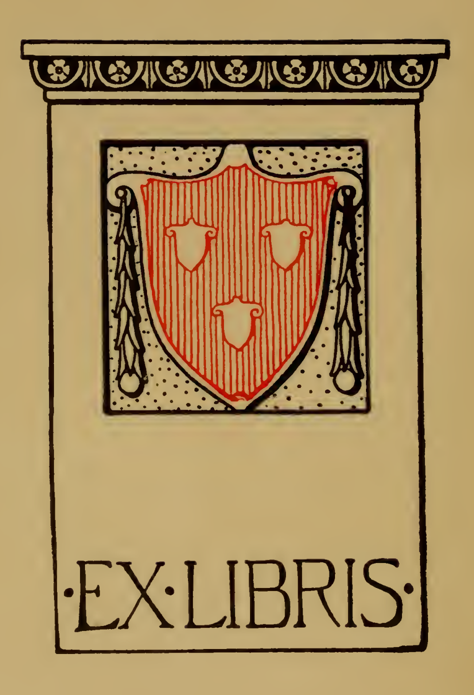

Hans Thoma
von
O. J. Bierbaum
Marquardt & Co Berlin


·EX·LIBRIS·




M
&Co

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· SIEBENUNDZWANZIGSTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

Fortsetzung auf nächster Seite

MARQUARDT & CO., Verlagsanstalt, G. m. b. H.,
BERLIN W 50.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen ferner:

Band 27. HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM
Band 28. PSYCHOLOGIE DER MODE von W FRED
Band 29. FLORENZ U. S. KUNST von G. BIERMANN
Band 30. FRANCISCO GOYA von RICHARD MUTHER
Band 31. PHIDIAS von HERMANN UBELL
Band 32. WORPSWEDE von HANS BETHGE
Band 33. JEAN HONORÉ FRAGONARD von W. FRED
Band 34. HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER von O. BIE
Band 35. ANDREA DEL SARTO von EMIL SCHAEFFER
Band 36. MODERNE ZEICHENKUNST von OSCAR BIE
Band 37. PARIS von WILHELM UHDE
Band 38. POMPEJI von EDUARD VON MAYER
Band 39. MORITZ VON SCHWIND von OTTO GRAUTOFF
Band 40. REMBRANDT von RICHARD MUTHER
Band 41. DANTE GABRIEL ROSSETTI von H. W. SINGER
Band 42. ALBRECHT DÜRER von FRANZ SERVAES
Band 43. DER TANZ ALS KUNSTWERK von OSCAR BIE
Band 44. CELLINI von W. FRED
Band 45. PRÄRAFFAELISMUS von JARNO JESSEN
Band 46. DONATELLO von WILLY PASTOR
Band 47. FÉLICIEN ROPS von FRANZ BLEI
Band 48. KORIN von FRIEDRICH PERZYNSKI
Band 49. MADRID von W. FRED
Band 51. WAS IST MODERNE KUNST? von OSKAR BIE
Band 55/56. MAX LIEBERMANN von R. KLEIN
Band 59/60. KÜNSTLERISCHE PHOTOGRAPHIE von F. MATTHIES-MASUREN
Band 61/62. MÜNCHEN ALS KUNSTSTADT von E. W. BREDT
Band 63/64. KORIN UND SEINE ZEIT von FR. PERZYNSKI

Weitere Bände in Vorbereitung

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen und Vollbildern in Tonätzung, kartoniert . . . . à M. 1.50
ganz in Leder gebunden . . . . à M. 3.—
Doppelbände . . . . M. 3.— bzw. M. 5.—

MARQUARDT & CO., Verlagsanstalt, G. m. b. H.,
BERLIN W 50.

Published March 25, 1908.
Privilege of Copyright in the United States reserved under the act approved March 3, 1905 by Marquardt & Co. in Berlin.



Hans Thoma 1898

SELBSTBILDNIS

Nach einer Radierung des Meisters





DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN · VON
RICHARD MUTHER

HANS THOMA

VON
OTTO JULIUS BIERBAUM

MIT DREIZEHN VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG

ZWEITE AUFLAGE

MARQUARDT & Co., Verlagsanstalt, G. m. b. H., BERLIN



Max Schillings

zu eigen

Otto Julius Bierbaum

München-Nymphenburg

im Februar 1904.



WIE es um die deutsche Malerei am kümmerlichsten stand, damals, als sie fast nur Anekdoten und Historien erzählte (diese mit billigem Pathos, jene mit billigem Behagen, aber beide malerisch reizlos), da fasste die jungen Leute, denen das zu langweilig wurde, ein Zorn, und sie riefen: Fort mit den Novellen und Staatsaktionen! Die Erzählerei in Farben soll der Teufel holen! Es lebe die Malerei, die mehr kann, als erzählen: die Malerei, die malt! Unsere Augen sind nach Farben durstig. Zeigt uns die farbige Schönheit der Welt! Zeigt uns das Licht, die Luft, zeigt uns die Kraft und den Glanz der Farbe! Macht unsere Augen glücklich! Das Denken und Fabulieren dabei wollen wir schon selber besorgen.

Dieser Ruf war sehr berechtigt, und er blieb es auch, wenn er hinzufügte: Einerlei, was ihr malt! Und wenn es ein Heuschober wäre, ein überblühter Tümpel, eine Muttersau mit ihren

Ferkeln. Euer Amt ist es, den Augen zu dienen, nicht der Seele! Malen sollt ihr, nicht dichten! Ein schlecht gemalter Engel, und wenn er die erhabensten Tugenden vorstellen sollte, bedeutet nichts neben einer gutgemalten Kuhmagd, und wenn sie auch schmutzige Beine hat.

Alles dies war sehr richtig und ist es noch. Erstaunen kann vielleicht nur, dass es jemals nötig gewesen ist, derlei überhaupt und gar mit Leidenschaft auszusprechen. Denn: was könnte ein grösserer Gemeinplatz sein, als die Definition der Malerei als der Kunst des Malens?

Aber es scheint, dass in der Entwickelung der Künste im Grunde immer ein Gemeinplatz den anderen ablöst, wenigstens in soweit es sich um die Leute handelt, die über die Kunst schreiben. Nach dem Gesetze, dass die Entwickelung des Geschmackes immer in gewissen Reaktionen vor sich geht, d. h., dass immer eine gewisse Manier, oder wie man heute lieber sagt, Richtung, sich nur so lange behauptet, bis Schaffende und Betrachtende gleichermassen einen Überdruss daran empfinden (was zum Glück immer erst in dem Augenblick eintritt, wo die Manier ihren Höhepunkt überschritten hat), nach diesem Gesetze, das nur in den grossen Höhezeiten der Kunst unterbrochen zu sein scheint, in denen sich das Beste aus allen Manieren zu einer klassischen Idealmanier vereinigt hat, die man nun aber eben nicht mehr Manier, sondern Klassi-

cismus schlechthin nennt, musste auf den Gemeinplatz der blossen Schönheit der Gemeinplatz der blossen Wahrheit um jeden Preis folgen, und es darf den litterarischen Vorfechtern der Kunstentwickelung nicht verübelt werden, dass sie mit der ganzen Einseitigkeit von Propagandamachern für ihren Gemeinplatz eintraten. Man darf nicht vergessen, dass das Publikum in Dingen des künstlerischen Fortschrittes nicht gerade feinhörig ist und sich nur durch die lautesten Posaunenstösse nach und nach aus seiner behaglichen Ruhe aufstören lässt. Auch liebt es glatte und klare Prinzipien und Tendenzen, zumal dann, wenn es sich einmal für den Fortschritt hat gewinnen lassen und sich nun selbst für fortschrittlich hält. Wer ihm in einer solchen Periode sehr differenziert kommt, gilt ihm als nicht gesinnungstüchtig. Auch das ist ganz erklärlich. Denn schliesslich sind derartige Perioden Kriegszeiten, in denen es gilt, sich für oder wider zu entscheiden. Wer sich zwischen die Kämpfenden, hier also zwischen Alt und Neu stellt, wird überrannt und seine Stimme geht im Tumulte unter, auch wenn sie die Wahrheit verkündet, die über den kämpfenden Parteien ist.

Auch die meisten Künstler pflegen sich in solchen Zeiten einer bestimmten Richtung anzuschliessen, so dass, aus der Vogelperspektive betrachtet, Schaffende sowohl wie Aufnehmende und Urteilende in zwei feindliche Truppen streng

geteilt erscheinen, wie es Joseph Sattler in einer satirischen Bilderbogenfolge lustig genug dargestellt hat.

Wer aber dann genau zusieht, wird immer einige bemerken, die abseits der feindlichen Lager und Heerhaufen bleiben. Für die Menge existieren sie, so lange das allgemeine Getümmel alles Interesse in Anspruch nimmt, überhaupt nicht. Wenn aber der Lärm vorüber ist, wenn die Gemüter sich beruhigt haben, zeigt es sich zumeist, dass gerade von ihnen der entscheidende Kampf siegreich zum wahren Frieden, nämlich zur Versöhnung der Gegensätze, geführt worden ist. Sie haben in sich selber jene Harmonie gewonnen, die eben aus dem Gleichmasse zwischen den verschiedenen künstlerischen Tendenzen besteht, die sich in der allgemeinen Entwickelung bekämpften. Sie haben stiller, aber erfolgreicher den Kampf in sich selbst durchgemacht und somit in ihren Werken das vorweg genommen, was der kämpfenden Menge erst später beschieden ist. Wie wenig sie daher auch beachtet worden sein mögen, so lange der Kampf tobte, wie sehr man sie auch inmitten der allgemeinen Aufregung eben deshalb bestritten haben mochte, weil sie zu keiner der Parteien gehörten, — es kommt ein Zeitpunkt, wo ihnen, man möchte sagen mit einem Schlage, das allgemeine Verstehen, die allgemeine Neigung zu teil wird. Es ist dies dann, wenn das

Mit Genehmigung von Heinrich Keller, Frankfurt a. M.

GEIGER IM MONDSCHEIN





Publikum des Kampfes müde und zu besonnener Betrachtung, zu jener beschaulichen Art des Kunstgenusses fähig geworden ist, die allein ein wirkliches Eingehen in grosse Kunstwerke ermöglicht.

* *
*

Der Künstler, von dem die folgenden Betrachtungen handeln sollen, gehört zu diesen abseits schaffenden, die nicht auf den Lärm der Vielen, sondern nur auf die eigene Stimme hören. Er gehört keiner Richtung an, sondern sich selbst, sich und der Kunst schlechthin. Er hat, man denke!, nie gefragt, ob, was er schafft, einen Fortschritt in der Kunst darstellt, und er hat dennnoch selbst einen Fortschritt in der Kunst bedeutet, was auch immer diejenigen dagegen sagen mögen, die an ihm nichts zu bemerken imstande sind als den Umstand, dass seine Malweise keines der Merkzeichen aufweist, die wir als speziell moderne Errungenschaften der malerischen Technik ansprechen dürfen. Führt man alles auf die Technik zurück, lässt man nur den als modernen Maler gelten, dessen Malweise sich an die der modernsten Franzosen anschliesst, die man mit dem recht unbestimmten Namen der Impressionisten zu bezeichnen pflegt, so ist er allerdings kein moderner Maler. Aber ein Maler ist er dennoch und spezifisch modern amende nur in dem Sinne nicht, dass er mehr,

als modern, ist. Er ist es auch unbeschadet der Richtigkeit der Feststellung, dass er gleichzeitig ein Dichter ist. Gewiss ist dies wahr, aber es ist unlogisch, zu deduzieren, dass ein Maler dann aufhören müsse, Maler zu sein, wenn seine Malereien nicht bloss ein Stück Wirklichkeit in Kunst übersetzen, sondern ausserdem auch noch eine Darstellung poetischer Empfindungen bedeuten. So lange unsere Maler nichts waren als Erzähler von Geschichten und Phantasieen, war es berechtigt, sie daran zu erinnern, dass das Wesen ihrer Kunst darin bestehen müsse, dem Auge das Schöne in Form und Farbe zu vermitteln. So lange die Anekdoten- und Historienerzähler mit Pinsel und Palette malerisch reizlos waren, durfte man sie darauf hinweisen, dass sie erst wieder die Kunst des Malens lernen und üben sollten, die Kunst des Malens, die zur Voraussetzung die Kunst des persönlichen Sehens hatte. In dem Augenblick aber, wo man sich erkühnt, einem Meister des Pinsels, einem wirklichen Maler, der die Gabe persönlichen Sehens und die Kunst persönlichen Ausdruckes besitzt, daraus einen Vorwurf zu machen, dass er nicht bloss ein beliebiges Stück der Wirklichkeit abmalt, und wo man so weit geht, ihm deshalb die Eigenschaft eines Malers abzusprechen, weil er gleichzeitig auch ein Dichter ist: in diesem Augenblick wird man, wie fortschrittlich und radikal man sich auch gebärden

möge, zum engherzigen Pedanten und beweist, dass Prinzipienreiterei auch auf logische Abwege zu führen imstande ist, wenn das Steckenpferd modernste Konstruktion und allermodernste Ornamente zeigt.

Gerade der Blick auf ein künstlerisches Lebenswerk, wie das Hans Thomas, sollte zur Besonnenheit mahnen, zur Besonnenheit, die immer auch zur Toleranz führt. Wer nicht imstande ist, jede starke Kunstübung zu begreifen und zu geniessen, darf von sich nicht sagen, dass er ein gesundes Verhältnis zur Kunst hat. Es bedeutet geringen Kunstverstand, wenn jemand erklärt, z. B. ausschliesslich an Werken der impressionistischen Malerei Vergnügen haben zu können; es ist dies keine geringere Verkrüppelung, wie das andere Unvermögen, das sich darin ausspricht, wenn einer erklärt, er sei nicht imstande, irgend welche Schönheit bei den Impressionisten zu finden. Der einzige Unterschied zwischen diesen beiden Arten ästhetischer Bresthaftigkeit ist, dass die eine von ihnen jetzt für modern, die andere für altmodisch gilt.

Ein wirklich gesundes Kunstleben kann nur dann entstehen, wenn alle Engherzigkeit und alles Schlagwortwesen gegenüber der Kunst verschwindet. Die moderne Bewegung in der Malerei hat uns die Augen wieder tüchtig gemacht zum Genusse der reinen Farbe und zum Unterscheiden zwischen eigenartsloser und schlechter Imitation

und persönlicher kräftiger Art des Sehens und Darstellens; es wäre aber schlimm, wenn sie zur Folge hätte, dass nun eine neue Einseitigkeit Platz griffe, die nur das gelten lassen will, was technisch unbedingt neuartig und mit dem Reize des Experimentes wirkt.

*   *
*

Diese Bemerkungen mussten wohl oder übel vorausgeschickt werden, weil sich auch an Hans Thoma mehr und mehr jene schlecht moderne absprechende Kritik heranwagt, die damit angedeutet werden sollte. Wir müssen wünschen und nach allen Kräften dazu beizutragen suchen, dass der Schatz an ruhiger Schönheit und echt deutscher Eigenart, den wir am Werke Hans Thomas besitzen, unserem Volke nicht vergällt werde. Die Ruhe, das stetige Vorwärtsschreiten, die klare Sicherheit des Schaffens, die sich in ihm offenbart, sollte von ihm aus auch auf alle die übergehen, die für Kunst ein wirkliches Empfinden haben, und denen ein derartiges Schaffen in einem gewissen Sinne auch für das Leben vorbildlich werden sollte. Gerade eine von Grund aus unruhige Zeit bedarf des ungestörten Einflusses kunstschaffender Menschen, wie Thoma einer ist. In seinem Leben und in seiner Kunst erblicken wir dieses heute so Seltene: harmonische Entfaltung ohne Zuckungen, gesunde Entwickelung ohne gewaltsame Sprünge, weises Bescheiden auf

Mit Genehmigung von Heinrich Keller, Frankfurt a. M.

REIFES KORN





die naturgegebene eigene Kraft, die nicht pseudotitanisch über sich hinaus will. Thoma ist in diesem Sinne eine goethische Natur.

Wir wollen im folgenden versuchen, ihn ganz für sich selbst zu betrachten und in schlichten Umrissen sein Wesen aufzuzeichnen.

* *
*

Zuerst möge sein Leben erzählt werden. Vom badischen Schwarzwalde, aus alemannischem Blute, ist er her, geboren am 2. Oktober 1839 in Bernau. Das ist ein recht weltabgeschiedener Ort, auf einem hochgelegenen grünen Wiesen- und Weidethale angebaut, nicht säuberlich in zusammenhängenden Strassen, sondern zerstreut in Häusergruppen über eine Strecke von einer Stunde Ausdehnung. Forellenbäche durchziehen in lebhaften Windungen das Thal, Höhenzüge, mit dunklen Tannen bewachsen, fassen es ein. Wer Thomas Landschaften kennt, erinnert sich bei dieser Schilderung wohl einiger. Sehr üppig sieht es in Bernau nicht aus. Die Häuser, deren man auf frühen Studien des Meisters welche sehen kann, sind meist noch die von der alten Schwarzwälder Art, aus Holz gefügt, schindelgedeckt. Da es im Winter sehr rauh ist, gedeiht kein Obst dort, Getreide nur wenig, aber an den Berghalden ziehen Viehheerden. Die Einwohner des Ortes ernähren sich mit Holzarbeiten.

Die künstlerische Erbgabe Thomas scheint

aus der Familie seiner Mutter zu stammen. Der Grossvater war Uhrmacher, einer von dessen Söhnen aber Uhrenschildermaler, und er hat auch Kruzifix- und Heiligenbilder auf Glas gemalt; eine bäuerliche Kunstübung, die verschwunden ist, seitdem auch der primitive Hausschmuck des Bauern im Grossbetriebe „mit allen Mitteln der modernen Technik“ hergestellt wird. Man kennt sie, diese grässlichen Bunt- und Schunddrucke mit den nichtssagenden Christussen und den ausdruckslosen Mariengesichtern, die ihr gut Teil dazu beitragen werden, auch den Landbewohner der Religion zu entfremden.

Auch musikalisch war die Familie mütterlicherseits. Geige und Klarinette wurde gespielt. Das schöne Bild einer Sommermondnacht, in der ein junger Mann im Garten die Geige spielt, ist wohl eine Jugenderinnerung des Meisters.

Ihm selbst war von früher Kindheit an unwandelbar der Sinn darauf gerichtet, mit Stift und Papier zu hantieren. Ein Nachbar besass Bilderbogen, die eifrig kopiert wurden, und heute noch weiss sich Thoma des Hauptblattes darunter zu erinnern, das den Abdelkader darstellte und von ihm in Farben wiedergegeben wurde. Eltern sowohl wie Nachbarn ahnten wohl, dass hinter diesem Eifer etwas steckte, und sie glaubten auch, dass etwas daraus hervorgehen möchte, aber, was das sein würde, vermochten sie freilich nicht vorauszusehen.

Inzwischen kam viel Unglück über das Haus. Als Thoma dreizehn Jahre alt war, starb sein älterer Bruder, auf den die ganze Familie (er war Lehrer) die grössten Hoffnungen gesetzt hatte, zwei Jahre danach starb der Vater, und nun gestaltete sich für die Mutter mit den beiden Kindern (ausser Hans noch eine jüngere Schwester) die Lage recht hilflos. Hans wurde in die Lehre gegeben, nach Basel. Erst zu einem Lithographen. Aber das viele Sitzen schlug dem Schwarzwaldbuben nicht an, und bereits nach ein paar Wochen gab man ihn in derselben Stadt zu einem Anstreicher in die Lehre. So stand sein erster Ausgang in die Welt unter dem Zeichen von Linie und Farbe. Zum Glück wurde aber auch die Lehrlingszeit bei dem Anstreicher schon nach kurzer Zeit beendet. Nur einen Sommer hielt er's aus und war im Winter wieder in Bernau, wo er schon anfing, Porträts nach der Natur zu riskieren. Ein Beamter in St. Blasien, der dortige Oberamtmann, war es, der nun zuerst der Gönner des künftigen Meisters wurde. Er sorgte dafür, dass Thoma zu einem feineren Uhrenschildmaler in Furtwangen zur Lehre kam. Die Probezeit wurde auch zu des Lehrers wie des Schülers Zufriedenheit absolviert, und gerne, gerne wäre Hans dort geblieben, wo er zu seiner nicht geringen Genugthuung an einer wirklichen Staffelei wie ein wirklicher Maler malen durfte — und noch dazu in Öl! — aber die Mutter konnte das ver-

langte Lehrgeld nicht auftreiben, und wieder ging's zurück nach Bernau.

Nun war aber gar nichts mehr sicher vor Hansens Farben. Blech und Pappe wurden hergenommen und mit Landschaften nach der Natur bedeckt, Familienblätterbilder wurden in Ölfarbe übersetzt, und porträtiert wurde, wer nur zum Sitzen zu haben war. Und siehe, das erste Honorar klang heran; drei Gulden, die ein zur Zufriedenheit Konterfeiter springen liess.

Der wichtigste Schritt aber geschah nun wieder durch den Oberamtmann in St. Blasien. Dieser wandte sich mit Zeichnungen des Bauernjungen an die Kunstschule in Karlsruhe; der Direktor dieses Instituts, W. Schirmer, trat für das dörfische Talent ein; der Grossherzog sorgte für die materielle Möglichkeit, und im Jahre 1859 konnte es geschehen, dass Hans Thoma Kunstschüler in Karlsruhe wurde. Er war also gerade zwanzig Jahre alt. Das Glück, das es bekanntlich liebt, doppelt zu geben, hatte es ihm gleichzeitig beschieden, dass er durch das Los vom Militärdienste frei wurde.

Nun lachte ihm das Leben, dem Zwanzigjährigen vom Schwarzwalde. Der Direktor war ihm gewogen, der Fleiss in der Antike und im Malsaal war ihm Freude, und jeder Sommer bescherte ihm hellstes Glück für Auge, Seele und Hand in seinem Hochthal oben, wo er sich nicht genug thun konnte vor der Natur, der stillen,



Mit Genehmigung von Heinrich Keller, Frankfurt a. M

RINGELREIHEN

DIE



gütigen Meisterin, die nicht schilt, nicht höhnt, nicht eifert, die immer nur gross und mahnend ist und immer schenkt. Vor ihr und ihren Gaben schwand jeder Anflug von Sorge; hier war Reichtum unermessen; wer nur fröhliche Hände hatte, zu nehmen, wie konnte es dem fehlen, wenn auch die Zukunft keine Sicherheiten bot. Schlimmer war's, wenn es mit der Schönheitsbeute im Winter wieder gen Karlsruhe ging, wo aus den Studien Bilder werden sollten unter den Korrigier- und Komponierfingern der Professoren, die keineswegs an die alleinseligmachende Natur glaubten. O nein! Den „rohen Natureindruck" wiederzugeben, das war nicht Kunst; die höhere Weihe erst, gespendet durch die Regeln der Komponierlehre und ähnlicher Dogmen, erhob die Arbeit. Direktor Schirmer, der freier und weiter dachte, hatte den jungen Naturburschen nicht so gehindert, aber er war leider im Jahre 1864 gestorben. Was nun an Thoma herumkorrigierte, förderte ihn nicht, sondern entmutigte ihn nur, entselbstete ihn, indem es ihm die freie Lust nahm, nach eigener Freude zu lernen und zu schaffen.

Es kamen innerlich bange Zeiten über Thoma, jene schlimmsten Zeiten des Künstlers, wo Zweifel das Ziel umnebeln, wo die innere Zuversicht zerbricht an den querweg sich auftürmenden Massen fremder Meinungen, wo es von allen Seiten mahnend, ratend, befehlend

schreit: Hierhin! dorthin! und wo das Eigene keinen Weg mehr sieht.

Der ihn damals rettete, das war der, den Thoma selbst sehr treffend den „grossen Feind aller Unbestimmtheit“ nennt: Dürer. Das Jahr 1866 bescherte unserm Meister sein Damaskus. Ich muss, ob er's auch nicht gerne mag, hier einmal seine eigenen Worte aus einem seiner ganz köstlichen Briefe anführen: „Auf einmal, ich weiss die Stunde noch, sah ich ihn, erkannte ihn in aller seiner Herrlichkeit, und nun ging erst eine wonnige Ahnung in mir auf, was Kunst ist. Nun gingen mir nach vielen Seiten die Augen auf, nun fing ich an, die Farbenpracht altdeutscher Bilder wie Frühlingszauber zu empfinden . . . Durch Dürer geweckt, sah ich, dass jeder Grashalm, jeder Stein voll Ausdruck ist, und dass es für die Malerei nichts Unbedeutendes in der Natur giebt. Nur die Augen öffnen, und alles ist schön.“

Derartige plötzliche Erleuchtungen giebt es nur im Leben solcher Künstler, die das Licht mit Inbrunst suchen. Auch solche Inspirationen werden nicht schlechthin geschenkt, sondern wollen errungen werden. „Heiland, ich irre; wo ist dein Licht?“ rufen nur die Gottsucher, denen alle Dinge zum Besten dienen, also auch die zeitweilige Finsternis. — Man darf es wohl sagen: Es war für Thoma ein Glück, dass er suchen und zweifeln musste in sehr früher Zeit schon.

So wurde er sehr früh schon vertieft und aus eigener Tiefe wurzelfest. Und diese Festigkeit konnte er brauchen.

Denn, als Thoma damals unter dem glorreichen Zeichen des grossen Albrecht zu kämpfen begann, war die Leidenszeit für die Einsamen in der Kunst schwerer als heute, wo es sogar eine Koketterie der Einsamkeit giebt. Es ist ihm keine ihrer Prüfungen erspart geblieben. „Dem bleibt nichts anderes übrig, als sich eine Kugel durch den Kopf zu schiessen, wenn er so fortmalt," lautete das Axiom, in das sich das öffentliche Urteil über seine Bilder verdichtete, als er zwei Jahre in Düsseldorf lebte, nachdem er sich vergeblich um eine Zeichenlehrerstelle in Basel beworben hatte. Aber der närrische Hans schoss sich keine Kugel durch den Kopf und malte doch „so fort". Einigen wenigen machte er auch Freude damit, und es that ihm nicht eben weh, dass diese wenigen keine Professoren waren. Otto Scholderer hiess einer dieser wenigen, und mit diesem ging Thoma im Mai 1868 auf ein paar Wochen nach Paris. Zum ersten Male sah er dort eine grosse Galerie, und zum ersten Male wirkte dort ein lebender Künstler stark auf ihn ein: der kräftige entschiedene Courbet. Thoma besitzt noch ein paar Bilder aus dieser Zeit, darunter ein prächtiges Selbstporträt, die den Einfluss des grossen Bahnbrechers in der Malerei deutlich aufweisen.

So kam er, schwach am Beutel zwar (mit einem einzigen Franken), aber stark im Gemüte als Einer, der im Wesentlichsten bereichert war, aus Paris nach Basel. Ein guter Freund half ihm weiter, und nun ging es wiederum in Bernau an ein Zeichnen und Malen, als wenn der Welt Bestand davon abhinge, ob die grossen, selbstgrundierten Leinwanden voll würden oder nicht. Alles nach der Natur, alles aus der Natur heraus. Nun justament erst recht! Herrgott: wie froh und hoch sein Selbstvertrauen immer war, wenn er vor seiner Schwarzwaldnatur sass, wo ihm kein Professor über die Achseln guckte!

In diesem Sommer wurden zehn grosse Bilder fertig. In Karlsruhe, wo er sich niederliess, obwohl er eigentlich nach Düsseldorf gewollt hatte, stellte er sie aus. Ach! wehe! Gott, o Gott, o Gott! Der „Kunstverein" geriet ausser sich. Der Anblick dieser Thomaschen Farben genügte, die Milch der frommen Denkungsart Karlsruhes in gärend Drachengift zu wandeln, und es erging ein Schreiben der Obersten des Entrüstungsheers an den Vorstand des Kunstvereins, dass man derlei nicht mehr dulden und dem pp. Thoma das Ausstellen in Karlsruhe verbieten solle. (Ein hübsches Nebenstück übrigens zu der Äusserung jenes schweizerischen Kunstvereinsdieners, der sich einmal weigerte, ein zurückgewiesenes Gemälde Böcklins einzupacken, weil es gar zu „wüescht" wäre.)

Es hob eine sehr unerquickliche Zeit für Thoma an, und er war froh, wie er im Frühling 1870 Karlsruhe verlassen durfte. Zuerst ging er zu seiner Mutter nach Säkkingen und dann, im Winter, als eine kleine Bestellung ein wenig Geld ins Haus gebracht hatte, nach München. Leider hat Thoma damals unter der Bedrücktheit, in die ihn das Gezeter der guten Bürger von Karlsruhe versetzt hatte, eine grosse Anzahl von Studien und Skizzen verbrannt, um weniger Gepäck zu haben. Denn vom rechten Wege drängt der Lärm der Unverständigen wohl keinen, der den Wegweiser zum Rechten in sich hat, aber auf Augenblicke kann er auch die Besonnenheit des Ruhigsten verwirren. Ein kleiner Triumph der Erbärmlichkeit, doch immer noch viel zu gross.

In München ging es aber nun wirklich besser. Böcklin war um diese Zeit dort, Trübner fing an, Viktor Müller, der erst spät nach seinem Tode nach Verdienst Geschätzte, interessierte sich lebhaft für ihn, Bayersdorfer, damals noch jung und frisch, förderte durch Zuspruch, und ein Engländer kaufte sogar einige der in Karlsruhe auf den Index gesetzten Bilder. Das Kunstvereinspublikum höhnte und zürnte natürlich auch hier, und es war für Thoma ein gewisser Sport, unerkannt den kritischen Urteilen zu lauschen, die von den abonnierten Kunstfreunden und -Freundinnen hier wider ihn los-

gelassen wurden. Aber er war jetzt in dem Alter, wo nicht mehr das Temperament ausschlägt, sondern der Humor gelassen lächelt. Zudem war, als gesunde Reaktion auf jenes Übermaass von gehässig tobendem Unverstand und das zeitweilige Leiden darunter, eine glückliche Unbekümmertheit über ihn gekommen, eine ruhige Wunschlosigkeit, die nichts mehr erjagen, nichts mehr erraffen wollte, was ausser der Kunst war, die eigentlich überhaupt nichts wollte, nicht einmal den berühmten „Ruhm". Und doch malte er, malte er, malte er. Denn soweit geht die Resignation des wirklichen Künstlers nicht, dass er aufs Schaffen verzichtete. Ein Künstler ist vielmehr erst in dem Augenblick reif zum Eigentlichsten seiner Bestimmung, wo er fühlt: Jetzt muss ich auf Alles verzichten, um durch keinen Wunsch mehr auch nur um Haares Breite von meinem Werke weggedrängt zu werden. Diese Periode, die auch zum Verhängnis werden kann, wenn sie, zu lange während, den Künstler dem Leben auf immer entfremdet, ist doch immer die, während der Einer zum Meister wird, selbst wenn sie arm an Werken ist. Sie ist vergleichbar den vierzig Tagen, die Christus in der Wüste zugebracht hat.

Das Jahr 1874 führte den nunmehr Fünfunddreissigjährigen zum ersten Male nach Frankfurt und liess ihn dort treue Freunde finden, die ihm andauernd viel Gutes erwiesen haben durch thatfreudige, wenn auch nicht in die Öffentlich-

keit lärmende Anerkennung. Einen Winter blieb er da, im Frühling aber ging er nach Italien und sass in Florenz und Rom vor den Bildern der grossen Alten. „Das war auch schön!" sagte er mir darüber in seiner schlichten Art.

Nun kommt noch ein Jahr in München, wo die Kritik mit böser Zunge ihm ihre guten Lehren gab, und der Kunsthandel ihn definitiv als unbrauchbar erkannte, dann siedelte er sich fest in Frankfurt an, wo ihm in aller Stille eine ruhige Existenz ermöglicht wurde. Er ging nicht allein. Ausser seiner alten Mutter und seiner Schwester führte er seine Frau mit in die Stadt am Main. Das Jahr 1877 ist es, in dem er geheiratet hat, und es ist deshalb ein Glücksjahr in seinem Leben. In dem kleinen Thomahaus in der stillen Wolfgangstrasse in Frankfurt konnte man sehen, was Herdglück heisst.

Er hat es nur selten verlassen. Zweimal war er noch in Italien, wo er dem Bildhauer Hildebrand besonders nahe kam, einmal auch in England, wo ein paar Kenner ihn besonders schätzen. Sonst stilles Schaffen in dem kleinen freundlichen Atelier, wo auch Frau Thoma ihre schönen Blumenstücke malte, sie, der das Malen angeflogen war wie durch eine Art ehelicher Suggestionskraft. Kein Lärm des Zankes um die Kunst drang dort hinein, keine Dogmenproklamationen dröhnten in diese bescheidene Werkstatt, in der der nun den Sechzigern nahe

wie ein Junger schaffte. Er war damals unermüdlich in seiner stillen Art. Stand er nicht an der Staffelei, so sass er vor dem Papiere oder vor dem Steine, den er zur Vervielfältigung seiner schönen grossen Handzeichnungen benützt. Eine grosse Anzahl davon sind in diesen Jahren entstanden, Beweisstücke einer echt und edel volkstümlichen Kunst. Sie waren auch ursprünglich auf einen volkstümlichen Zweck abgesehen. Thoma wollte in ihnen Blätter für den Wandschmuck der Bürger- und Bauernhäuser schaffen, Blätter, die auf Märkten und durch Kolporteure verkauft werden sollten, um der entsetzlichen Buntdruckware den Weg zu versperren. Tief schade, dass für diesen ausgezeichneten Zweck, der mutmasslich auch geschäftlich nicht aussichtslos wäre, kein Unternernehmer eingetreten ist. Jetzt werden die Blätter nur in wenigen Abzügen hergestellt und stehen bei Kennern in hohem Ansehen. Der Fall ist bezeichnend für unsere Zeit. Die Gelegenheit, reine Kunst billig dem Volke zu bieten, wie es mit den Holzschnitten unserer grossen Alten dereinst geschah, war geboten, aber der Kunsthandel zog es vor, den Blättern durch beschränkte Anzahl der Abzüge Seltenheitswert zu wahren, um sie zu hohen Preisen wenigen anbieten zu können. Aber auch für Thoma ist die Sache sehr bezeichnend. Man ersieht aus dem Plane die ihm innewohnende Neigung zum Volksgemässen, das für ihn

Mit Genehmigung von Heinrich Keller, Frankfurt a M.



FLORA





das Kunstgemässe nicht ausschliesst. Möglich, dass ihn sein Glaube an das Volk täuscht, aber dieser Glaube ist im Grunde derselbe, der uns den Gedanken an eine neue deutsche Renaissance nicht vergehen lässt. Einen Versuch zu billiger Kunstdarbietung hat Thoma übrigens in den entzückenden „Federspielen", die mit Versen von Henry Thode bei Keller in Frankfurt erschienen sind, zur That werden lassen. Ich weiss nicht, welchen buchhändlerischen Erfolg dieses köstliche Werk gehabt hat, aber dies weiss ich: in Frankreich und in England wäre es ein grosser Erfolg gewesen. Der ganze Thoma steckt natürlich nicht darin, denn es fehlt die Farbe, aber ein guter Teil, und es wird einem lieb und vertraut, wie selten ein Buch.

Im Mai 1890 stellte sich endlich der von Thoma bereits nicht mehr ersehnte grosse Erfolg ein Es war in München und in demselben Kunstvereine, wo einst das wackere Sonntagspublikum so vieltönig zu schmälen gewusst hatte, aber es war doch eine andere Stadt, eine Stadt, die zum zweiten Male der Schauplatz eines mächtigen Kunstlebens geworden war, eines mächtigeren noch, als jenes unter dem Einfluss und dem Schutz Ludwigs I. Es war das München der neuen künstlerischen Bewegung, die sich zwar noch keineswegs in dem Umfange durchgesetzt hatte, wie es heute der Fall ist, die aber

doch auch im Publikum eine so starke Anhängerschaft besass, dass die Stimmen derer, die immer noch nur das Althergebrachte um jeden Preis gelten lassen wollten, sich nur noch vereinzelt und resigniert hören liessen. Diese Bewegung war freilich vom Naturalismus ausgegangen und haftete im allgemeinen auch damals noch an diesem Prinzipe. Aber schon hatte dieses begonnen, an Starrheit zu verlieren, und galt nicht mehr ausschliesslich als das Evangelium der neuen Kunst. Schon hatte sich Franz Stuck gerührt, und es fehlte auch sonst nicht an Anzeichen, dass der Naturalismus als Dogma an zwingender Kraft verloren hatte.

Trotzdem wunderten sich die Verfechter der sogenannten alten Schule nicht wenig darüber, dass die Ausstellung der Thomaschen Werke den grössten Beifall, ja eine wahre Begeisterung eben bei denen wachrief, die bisher vornehmlich für die neuen Meister der Wirklichkeitskunst eingetreten waren, und Thoma selbst war darüber erstaunt, denn er hatte wohl auch zu denen gehört, die in dem lebhaften Eintreten der jüngeren Kunstschriftsteller für den Naturalismus ein Symptom dafür erblickt hatten, dass nun eine neue Einseitigkeit sich etablieren wolle. In Wahrheit war es aber so, dass gerade die Verfechter des Naturalismus aufs innigste erfreut waren, einen Meister kennen zu lernen, der, ohne ein Anzeichen jener von ihnen so heftig bekämpften

kleinlichen Schablonenmalerei, mit seiner Kunst wieder auch zum Herzen sprach. Thoma wurde mit aufrichtiger und warmer Freude von den Jungen begrüsst, weil in seinen Werken eine Sehnsucht bereits erfüllt schien, die sich bei ihnen eben erst lebhafter zu regen begann: die nach einer Poesie voll Echtheit und Eigenheit, wie sie, damals noch nicht voll gewürdigt, in der Kunst des Wortes Liliencron als Erster offenbarte. So war diese Thoma-Ausstellung für München eines der grössten Ereignisse im damaligen Kunstleben, wie sie im Leben Thomas ein sehr wichtiges Ereignis gewesen ist. Dass ihn der Erfolg, der grosse Erfolg noch hätte beeinflussen können, war freilich ausgeschlossen, aber es konnte dennoch nicht anders sein, als dass ihm die allgemeinere Anerkennung wohlthat. Es begann für ihn damit die Zeit der Ernte, nicht sowohl im eigentlich künstlerischen als im materiellen Sinne; er ist seitdem einer von den am höchsten bewerteten deutschen Meistern.

In mancher Hinsicht hat der grosse Ruhm auch Unbequemlichkeiten für ihn im Gefolge gehabt. Er hat ihn aus seiner Einsamkeit, die ihm lieb geworden war, weil sie schliesslich doch einen Kreis sehr aufrichtiger und anteilnehmender Freunde um ihn versammelt hatte, mehr und mehr herausgerissen. Schliesslich auch im eigentlichsten Sinne dadurch, dass er, nachdem er bereits den Professor-Titel erhalten hatte, von seinem

Landesherrn, dem Grossherzog von Baden, als Direktor der Karlsruher Gemäldegalerie in die Hauptstadt des Grossherzogtums berufen wurde. Eine solche Stellung mag im Grunde nicht ganz nach dem Sinne des stillen Meisters sein, da sie allerhand Pflichten der Repräsentation und andere Äusserlichkeiten mit sich bringt, die einem an stetiges Schaffen in ruhiger Zurückgezogenheit Gewöhnten nicht wohl angenehm sein können. Aber Thoma hat dennoch auch daran seine Freude gehabt und jene Pflichten auf sich genommen wie alles, was das Leben ihm so oder so entgegengebracht hat, da er zu den Grundgelassenen gehört, die sich nicht sperren und gegen den Lauf der Dinge stemmen, soweit diese nur nicht das Wesentliche in ihm beeinträchtigen wollen. Ein schwerer Schlag für ihn war aber, als ihm seine Gattin durch den Tod genommen wurde, diese ausserordentliche Natur, die, obwohl Italienerin von Geburt, doch eine vorbildliche deutsche Künstlersfrau gewesen ist, die es auf eine wunderbare und ruhige Art verstanden hat, sein Leben innig zu betreuen.

* * *

Überblickt man das, was Thoma in diesem äusserlich gewiss nicht reichen Leben an Kunst hervorgebracht hat (wozu die von Henry Thode im Verlage von Heinrich Keller in Frankfurt heraus-

gegebene grosse Gravürensammlung auch dem Gelegenheit bietet, der nicht in der Lage war, viele Originale des Künstlers zu sehen), so wird man zuerst über die ganz unglaubliche Fülle von Werken erstaunen und dann über ihre Mannigfaltigkeit. Man wird solange erstaunt bleiben, bis man die Empfindung gewonnen hat, hier einem wirklich Grossen der Kunst zu begegnen. Dann aber verschwindet das Gefühl der Verwunderung; denn es ist ja allen Grossen der Kunst gemeinsam, dass sie nicht bloss starke, sondern reiche Schöpfer sind. Der Fleiss und die Vielseitigkeit gehören zum Wesen des künstlerischen Genies. Doch ist Fleiss ein Wort, das sich hier nicht ganz geziemen will, wenigstens nicht in seinem gewöhnlichen Sinne. Das stetige Arbeiten des genial produktiven Menschen ist mehr als Fleiss, ist einfach selbstverständliche Bethätigung seiner Natur. Ein reiches, mit der Gabe des Gestaltens begnadetes Ingenium kann, wenn es zudem die Gabe der Gesundheit empfangen hat, nicht anders leben, als schaffend. Die schenkende Tugend, von der Nietzsche spricht, ist die Tugend des schöpferischen Genies. Es arbeitet auch dann, wenn es nicht schafft; denn jeder Eindruck von aussen wird in ihm Gestalt. Es nimmt fortwährend auf, lässt sich fortwährend befruchten. So entsteht ein derartiger Reichthum in ihm, dass wir in dem, was es davon aus sich herausstellt, soviel es auch immer sein mag, doch nur einen winzigen

Teil dessen empfangen, was es eigentlich besitzt. Dass ein solcher schöpferischer Mensch sein einziges Genügen darin findet, immer und immer wieder hervorzubringen, ist kein Wunder. Nicht Fleiss oder Pflichtgefühl drängen ihn dazu, es ist eine Lebensfunktion wie das Ausatmen. Er lebt nur, indem er schafft, und eben darum erscheinen diese Grossen uns freilich bewunderungswürdig; denn das ist es, was sie von den anderen unterscheidet, dass sie nicht unter einem Zwange von aussen arbeiten, sondern aus einer innerlichen Naturnotwendigkeit heraus schaffen. Sie sind viel weniger als blosse technische Begabungen imstande, etwa von aussen an sie herantretende Aufgaben zu lösen: dies wäre ihnen Zwang, und sie finden sich nur ungern damit ab; aber von innen her quillt unablässig ein Strom des Werdens. Sie können sich auch nicht auf irgend ein spezielles Gebiet beschränken, selbst wenn sie es wollten oder wenn äussere Einflüsse es ihnen wünschenswert erscheinen liessen. (Das Publikum hat es nämlich heute gerne, wenn sich Einer auf ein Spezialgebiet beschränkt, denn damit fügt er sich besser dem allgemeinen Zuge der Zeit ein.) Ein grosser Künstler aber kann nicht, wie es die Art der kleineren ist, Spezialist werden. Es ist mit dem Begriffe des künstlerischen Genies geradezu der Begriff der Universalität identisch. Einen Goethe zu denken, der bloss Lyriker oder bloss Dramatiker wäre, ist unmöglich, und auch dann,

wenn ein Genie fast ausschliesslich Werke einer und derselben Gattung hervorgebracht hat, wie etwa Shakespeare, finden wir in der einen Gattung die Bestandteile aller übrigen vereinigt. So ist der Begriff des einseitigen Genies in der Kunst überhaupt ein Unding, und man kann sagen, dass das Genie vom Talente sich unter Anderen eben auch durch seine Allseitigkeit unterscheidet.

Wenn man trotzdem ein gewisses Bedenken empfindet, Hans Thoma gegenüber das Wort Genie zu gebrauchen, so hängt das damit zusammen, dass wir uns gewöhnt haben, im Genie etwas Dämonisches zu erblicken, etwas wesentlich Gewaltiges, eine gewisse gebieterische Art, die ohne weiteres wuchtig wirkt. Dies ist Hans Thoma nicht eigen, und so wird es manche geben, die bei aller Bewunderung für die Kraft und den Reichthum seines Schaffens es ablehnen werden, ihn unter die genialen Menschen zu rechnen. Es ist auch schon ausgesprochen worden, dass man ihn eben deshalb nicht in die erste Reihe der Künstler stellen dürfe, also etwa neben Arnold Böcklin. Indessen ist diese ganze Betrachtungsweise doch wohl fehlerhaft und entfernt sich von dem eigentlichen Standpunkte künstlerischer Bewertung. Was Thoma von gewissen mehr dämonisch wirkenden genialen Künstlern unterscheidet, ist im Grunde nur Verschiedenheit des Temperamentes, und nach dem Temperamente darf man in der Kunst wohl

klassifizieren, aber nicht bewerten. Sonst dürfte man mit demselben Rechte an der Bedeutung Arnold Böcklins Abzüge machen. Das Wesentliche bleibt immer die Harmonie in der ganzen Erscheinung eines Künstlers. Die Grösse, das Ganze der Natur in allen Empfindungsarten wiederzuspiegeln ist überhaupt keinem Menschen gegeben. Seien wir voller Freude dankbar schon dafür, wenn es uns vergönnt ist, in unsrer Zeit menschliche Schöpferkraft am Werke zu sehen, die im Bezirke einer bestimmten, in gutem Gleichmasse befindlichen Gefühlswelt Äusseres und Inneres ihres Lebens so wiedergiebt, dass wir an dem Reichtum und der Wohlgefügtheit eines solchen seltenen Daseins teilnehmen dürfen.

Ob wir ein Recht haben, diese schöpferische Kraft genial zu nennen, ist von geringem Belange; denn schliesslich wird es wohl dabei bleiben, dass derartige höchste Werturteile doch immer erst eine Zeit fällen kann, die genug Abstand von einem der Kunstgeschichte angehörigen Leben hat. Indem wir von einem Künstler unserer Zeit handeln, handeln wir im Grunde auch von uns. Wir sind in höherem Grade an ihm beteiligt, als es auch die lebhafteste Bewunderung und das bündigste Urteil einer Zukunft sein kann. Dies wenigstens haben wir vor der Nachwelt voraus, dass uns engere Beziehungen mit dem Künstler verbinden, der unser Zeitgenosse ist. Unser Urteil wird auch immer etwas von einem Bekenntnisse

Mit Genehmigung von Heinrich Keller, Frankfurt a. M.

DER WÄCHTER VOR DEM LIEBESGARTEN





haben; denn wir erklären mit ihm, ob er uns gegenüber das erreicht hat, was schliesslich ein jeder Künstler erreichen will, auch wenn er noch so unabhängig von seiner Zeit und dem Beifalle der Mitlebenden sein möge, nämlich die Wirkung auf seine Zeit. Mag es auch immerhin richtig sein, dass, je grösser ein Künstler ist, er beim Schaffen an eine umso geringere Anzahl von Menschen denkt, so hat es doch noch keinen Künstler gegeben, der ganz ins Leere hätte schaffen mögen, und am letzten Ende bleibt es das vielleicht unbewusste Ideal eines jeden Künstlers, mit seinen Schönheitswerten Macht über Alle zu gewinnen. Gerade ein Künstler wie Thoma, der durchaus frei von Propheten-Allüren ist und im Heute wurzelt, muss in diesem Sinne sozial empfinden, wie er es ja auch dadurch bewiesen hat, dass er zur weiteren Verbreitung seiner Werke die Lithographie zu Hilfe nahm, um auch zum Schmucke der Wohnstätten derer beizutragen, die nicht imstande sind, sich Gemälde anzuschaffen. Auch hat vielleicht kein zeitgenössischer deutscher Künstler so sehr wie Hans Thoma alle Eigenschaften, um populär zu werden, und es hat sogar fast den Anschein, als ob er noch zu seinen Lebezeiten volkstümlich werden sollte, soweit es einem reinen Künstler in einer Zeit wie der unsrigen überhaupt möglich ist.

Nichts könnte erfreulicher sein als dieses; denn eine Volkstümlichkeit Thomas würde be-

deuten, dass das deutsche Volk sich unter den Einfluss eines Meisters stellte, der nicht nur in dem oberflächlichen und eigentlich selbstverständlichen Sinne deutsch ist, dass er der modernen Versuchung, sich in die Nachahmung fremder Vorbilder zu begeben, widersteht, sondern so ganz und grunddeutsch, dass man von ihm sagen kann, er verkörpere in sich die künstlerische Besonderheit des deutschen Volkes.

* * *

Damit kommen wir auf den Punkt zurück, von dem wir ausgegangen sind, nämlich anf das Poetische seiner Malerei. Von allem Anfange an hat Thoma, so eng er sich in seiner Weise auch immer an die Natur gehalten hat, immer mehr geben wollen als ein blosses Gemälde der äusseren Welt. Von seinen frühesten, noch unbeholfen anmutenden Versuchen an bis zu seinen reifsten Werken hat er immer sich in der Natur gemalt, immer eine Offenbarung seines Gemütes gegeben, hat er immer in Farben gedichtet. Mochte er im Verlaufe seiner Entwicklung Einflüsse erfahren von alter oder zeitgenössischer Kunst, mochte er sich der heimatlichen Landschaft oder dem Reize fremder Gegenden hingeben: immer blieb er sich selber treu und sprach nicht nur die Freude seiner Augen, sondern auch das Leben seiner Seele aus. Das sich in die Dinge hineinbegeben und doch die Dinge

aus sich herausgestalten, dieses spezifische Merkmal deutscher Kunstübung ist durchweg auch das Merkmal der Thomaschen Kunst.

Es ist keine Frage, dass diese deutsche Sonderart der Entwicklung einer deutschen Malerei nicht sehr günstig ist. Ihr ist es zuzuschreiben, dass der malerische Durchschnitt in Deutschland im ganzen geringer ist, als etwa bei den romanischen Nationen. Wenn sie aber einmal in einem Grossen lebendig wird, wie etwa es der Fall bei Dürer war und jetzt der Fall bei Thoma ist, dann zeitigt sie Werke von einer herrlichen nationalen Eigenart, um deretwillen wir uns darüber hinwegsetzen dürfen, dass das Mittelmass bei uns geringer ist, als anderswo. Diese Eigenart ist so stark, dass sie es künstlerischen Vertretern anderer Nationen fast unmöglich macht, ihr ganz gerecht zu werden. Ein Franzose z. B. wird an Thoma immer nur gewisse ästhetische Mängel wahrnehmen und in den Bildern, die uns am tiefsten ergreifen, immer nur etwas wunderlich Fremdartiges erblicken. Es geht dies ja selbst manchen Deutschen so, solchen nämlich, die sich dem deutschen Wesen etwas haben entfremden lassen. Aber wer ungebrochen deutsch empfindet, sollte sich darum dieser echten und grossen Heimatkunst nur um so voller und dankbarer hingeben, und er darf dabei gewiss sein, dass er sich damit keiner nationalen Engherzigkeit schuldig macht, sondern einer Erscheinung höchster und

weitester Kunst anhängt, die, wenn sie auch in Äusserlichkeiten Sondermerkmale spezifisch deutscher Natur aufweist, in ihrer Tiefe doch mit dem Urgrunde aller grossen Kunst verbunden ist, als welche alle nationalen umfasst, weil sie allgemein menschlich ist. Hans Thoma hat sich selbst einmal darüber geäussert anlässlich einer Umfrage, die der Verfasser an hervorragende Vertreter deutscher Kunst und deutschen geistigen Lebens über den Einfluss der Franzosen auf uns gerichtet hat. Er meint, und dies ist für ihn ausserordentlich bezeichnend, dass es überall zwei Arten von Kunst gebe: eine, die sich im Stillen entwickelt, meist mit der Mode gewordenen und an die Oberfläche gelangten im Kampfe liegt und international ist, weil sie der Ausdruck von etwas allgemein Menschlichem ist, und einer anderen, in der das Nationale stärker zum Ausdruck kommt, die sich auf Herkommen, auf Theorien und Fortschrittsbegriffe gründet. Von dieser letzteren meint er, dass sie, weil sie Theorien schafft, sich immer weiter entwickeln zu können glaubt, während die echte Kunst, die aus dem Leben entspringt, wie dieses selbst arm an Theorien sei und eigentlich keinen Fortschritt kenne. Da nun nach seiner Meinung der Deutsche von Natur arm an Theorien sei, nähme er in der Kunst theoretische Offenbarungen meist von dort her gläubig auf, wo sie in der Hauptsache gemacht würden: von Paris.

Diese Meinungen erscheinen recht paradox, zumal wo sie von der Armut des Deutschen an Theorien sprechen, denn wir sind vielmehr daran gewöhnt, den Deutschen als geborenen Theoriensucher und Theorienfinder anzusehen. Aber Thoma hat doch wohl recht: auf dem Gebiete der Kunst ist der Deutsche merkwürdig naiv, während der Franzose in der That zum theoretisieren in Kunstdingen neigt. So ist der Impressionismus zweifellos eine Geburt aus der Theorie, man möchte sagen, eine gelehrte Malerei.

Übrigens bekennt Thoma in jenen Äusserungen dankbar, dass er den Franzosen, die er im Jahre 1868 in Paris kennen und lieben gelernt habe, die Befreiung von gewissen Düsseldorfer Verirrungen ins Enge danke. Die Franzosen, vornehmlich die Courbet, Millet, Corot, zeigten ihm den Weg ins Weite und somit zu sich selbst. Er schreibt: „In Paris wurde ich ein deutscher Künstler, d. h. ich erhielt den Mut und das Selbstvertrauen, so sein zu dürfen, wie ich von Gott erschaffen wurde und ich Talent erhalten habe.“ Dieses Bekenntnis deckt sich mit mancherlei Erfahrungen aus der deutschen Kunstgeschichte. So ist auch Dürer in Italien nicht entdeutscht worden, sondern er hat nur, indem er freilich gerne alles aufnahm, was ihn befruchten konnte, an künstlerischem Bewusstsein seiner deutschen Art zugenommen. Dies ist die Art wie grosse Künstler ihre Kunst universalisieren, ohne doch

in eine verwaschene Charakterlosigkeit zu geraten.

So ist Thoma dann auch in Italien nicht zum blossen Nachtreter der grossen alten Italiener geworden. Er hat von ihnen gelernt, was wohl ein jeder Künstler von ihnen lernen muss, aber er hat nicht, wie damals das Wort der Akademieprofessoren lautete, sein Ziel darin erblickt, es unbedingt ihnen nachthun zu wollen, selbst auf die Gefahr hin, in dieser Nacheiferung sich selbst zu verlieren. Er hat sich nur von ihrer Schönheit erfüllen lassen, wie von der Schönheit überhaupt, gleichviel wo und aus welcher Zeit er sie traf, in der Kunst sowohl wie in der Natur.

Man findet von Anfang an, von den frühesten unsicheren Versuchen des halben Knaben und von den Düsseldorfer Arbeiten her, auf denen ein gewisser Zwang lastet, durch alle Phasen seiner Entwicklung hindurch, immer einen bestimmten durchaus eigenen Zug, der eben das Wesentliche dieser grossen Kunst ist.

Henry Thode, der sich von allen eigentlichen Kunstgelehrten am eingehendsten mit Thoma beschäftigt hat und tiefer in ihn eingedrungen ist als irgend ein anderer, ist dabei zu der Überzeugung gelangt, dass dieses wesentlichste der Thomaschen Kunst sich auffassen lasse als das Bestreben, aus dem alten germanischen Kunsttriebe ein neues Ideal zu erzeugen. In der schrankenlosen Hingabe, einer vollständigen

Selbstentäusserung an die Natur einerseits und in der Fähigkeit und dem Verlangen, in allem Erscheinenden ein für das Äussere nicht wahrnehmbares zu finden, den innersten Zusammenhang der Welt zu erkennen „im Wesen", erblickt er (ich habe Thodes eigene Worte benutzt) die eigentliche germanische Art, das eigentliche germanische Verhältnis des Menschen zur Welt und in diesen beiden auch das eigentliche der Kunst Hans Thomas. Er fasst diese beiden Fähigkeiten und Triebe in die Worte „Liebe" und „Glaube" zusammen, Worte von mystischer Art und Gewalt, die selbst recht eigentlich deutsch sind in der Bedeutung, die ihnen hier untergelegt wird. Je tiefer man sich in sie hineinfühlt, um so mehr wird man zu der Erkenntnis gelangen, dass Thode mit ihnen das rechte getroffen hat.

Zwei Worte nur, aber was sie besagen, ist unendlich viel. Der Künstler nur, dem sie beide zugesprochen werden können, ist wirklich gross, — und solcher Künstler giebt es in der ganzen Kunstgeschichte nur wenige. Die Regel sind sie nie, auch nicht in den ganz grossen Zeiten der Kunst.

Was ist die Liebe des Künstlers? Wir brauchen nur das Werk Thomas zu betrachten, um sie zu erkennen. Wer Blatt um Blatt die Kellerschen Mappen betrachtet, wird fast benommen von dem grossen Staunen, das ihn er-

greift angesichts dieser Fülle der Gesichte. Weite Landschaftsblicke wechseln mit Ausschnitten des Nächsten, Kleinsten; Mensch, Tier, Pflanze, Gestein, Erde, Wasser, Himmel, Luft, klarstes Sonnenlicht, Spiele der Wolken, alle Zauber des Mondes, — alles Sichtbare trifft hier zusammen, alles, gross und klein, mit der gleichen Inbrunst gesehen und dargestellt. Nicht dieses oder jenes bevorzugt, nicht dieses oder jenes zur Spezialität gemacht, — alles liebevoll umfasst, mit liebevollem Fleisse andächtig durchdrungen, mit ehrlicher Liebe treulich wiedergegeben. Ob es ein schöner Mädchenkopf ist oder die Schuppenhülle eines Fisches, eine Rose oder ein Kopf Blumenkohl, ein weiter Horizont oder der Winkel eines Krautgartens, — auf allem, das fühlen wir, hat das Auge dessen, der es zum Bilde machte, lange mit liebevollem, eindringlichem Blicke geruht. Und, als er es malte, war es ein Liebesgeständnis und eine Dankesabtragung, nicht etwa der Gedanke: Seht her, was ich kann. Diese Liebe des Künstlers zur ganzen Welt der Erscheinungen geht nicht darauf aus, irgend etwas abzumalen. Zwar wirbt sie um die Reize des Sichtbaren in strenger Arbeit, aber das ist nur eine Vorstufe. Dieses Studium ist noch nicht die Kunst, ist nur ein Mittel dazu. Kunst ist erst das freie Schaffen, dieses Wunderbare, das die Umwelt des Künstlers als seine Innenwelt offenbart. So wird im Bilde auch das ganz Reale beim grossen Künstler zum „Ge-

Mit Genehmigung des Künstlers

IN GOLDENER ZEIT





sicht". Alles enthält seines Wesens einen Hauch. Das unterscheidet ihn vom kleinen Künstler, der stets in irgend einer Konvention befangen ist, auch dann, wenn er mit aller Gewalt „originell" sein will. Thoma hat nie originell sein wollen, weil er nicht anders als originell sein konnte. Originell, das heisst auf deutsch ursprünglich. Nur der grosse Künstler hat darum ein Recht auf Originalität, weil es sich nur bei ihm verlohnt, das Ursprüngliche zu zeigen, das nur in ihm in Reinheit vorhanden ist, während das Originell-Thun der Kleinen im Grunde nur beweist, wie wenig wirklich Ursprüngliches in ihnen ist. Das Grundwesen der Ursprünglichkeit des grossen Künstlers ist aber eigentlich identisch mit seiner ihm ganz wesentlichen Liebe zu den Dingen selbst, d. h. mit diesem nur ihm ganz eigenen fast mystischen Gefühle des Verbunden- und Einsseins mit dem Ganzen der Welt, das darnach trachtet, sich selbst im Bilde auszudrücken. Ein so intensives Gefühl und Streben kann aber auch im Ausdruck nicht anders als grundoriginell sein.

Mit der Liebe des Künstlers aber paart sich bei Thoma der Glaube des Künstlers. Und das ist das innerliche Fürwahrhalten „dessen, das man nicht siehet". Dies mit Worten nachzuweisen ist nicht möglich, aber eben darum findet der Dichter in Worten soviel Anregung bei diesem Dichter in Farben, weil das eigentlich Unaussprechliche hier dargestellt erscheint. Klar und

unwiderleglich seine Existenz als Gestalt zu beweisen vermag das Wort nicht, aber es in der Kunst des Wortes widertönen zu lassen ist die Verlockung gross.

Der Glaube ist aber auch in der Kunst Religion, und so ist Thomas Kunst religiös, ohne eigentliche Beziehungen zu einer Kirche zu haben. Will man seinen Glauben mit einem Namen bezeichnen, so wird man wohl den grossen Pan nennen müssen. Und man kann es bei ihm in einem umfassender zutreffenden Sinne thun, als es gemeinhin erlaubt ist. Pan ist eigentlich der Hirtengott, der Gott der arkadischen Gebirgshirten, und erst spät, im alexandrinischen Zeitalter, wurde er zum pantheistischen Allgott, eine Umwandlung, die, wenn sie auch auf einer falschen Etymologie beruhen mag (*Πάν = τὸ πᾶν*) und gleichzeitig auf einer Verschmelzung mit dem pantheistischen Pan der Ägypter, dem Gott Mendes oder Chnum,*) uns doch sehr einleuchtend erscheint. Es spricht sich darin das Zurückgreifen einer reifen Kultur auf primitivste Vorstellungen aus, eine Rückkehr der Spekulation zur Natur. Ich erwähne alles dies, weil mir die Entwickelung des Pan-Gedankens fast wie ein Symbol der Entwickelung Thomas erscheint.

Thoma, der Bauernjunge vom Schwarzwalde,

---

*) S. „Pan als Allgott“ von F. W. Roscher (in der Festschrift für Joh. Overbeck, Leipzig 1893).

hat in seinen jungen Jahren die Welt gewiss mit den Augen arkadischer Hirten angesehen, weil er wie sie ganz in der Natur lebte, und er hat sicherlich gleich ihnen sie auch nicht bloss real, sondern auch phantastisch gesehen und als etwas göttlich Erfülltes empfunden. Nicht etwa bewusst und nicht etwa gleich phantastisch gestaltend, aber der Grund zu seiner Art Naturphantastik liegt in seiner bäuerlichen Herkunft, seiner thätig in der Natur verbrachten Jugend. Ob Schwarzwaldbauern oder arkadische Hirten, — unter allen Menschen des Landes befinden sich Sinnierer, die sich aus dem Natürlichen Göttliches erdichten. Sie sind die Begründer des Glaubens überall. Die Religion kommt aus der Dichtkunst. Gelangt aber so ein bäuerlicher Poet, wie es Thoma durch seine Begabung geschah, in höhere Lagen des Lebens und durch erworbene Bildung zum Bewusstsein seiner dichterischen Weltauffassung, so erweitert er seine früher unbewussten und einzelnen Phantasien zu einem bewussten dichterischen Weltbilde von künstlerisch-religiösem Charakter. Aus seinem Bauerngotte wird der Allgott, der sinnirende Bauernjunge wird zum künstlerischen Pantheisten.

So wäre für den Glauben Thomas als Künstler die Formel gefunden, doch darf sie natürlich nicht im rein philosophischen Sinne genommen werden, sondern eben im künstlerischen Sinne. Dieser künstlerische Pantheismus schliesst Christliches

nicht aus. Thoma war ein christlicher Bauernjunge, und der Erlöser des Evangeliums lebt auch im Herzen des Ehrendoktors der Philosophie der Heidelberger Universität fort. Tritt er aber in seiner Kunst auf, so erscheint er nicht anders empfunden, als etwa eine Nymphe, ein Triton: als Ausdruck einer Naturkraft, allerdings der höchsten: geistigen. Auch die religiöse Konvention hat diesem dichtenden Maler aus Bauernstamme nichts anhaben können. Seine Mutter Gottes auf der „Rast der heiligen Familie“ ist eine deutsche Bauernfrau, und wenn Engel um ihr Haupt schweben, so sind es kleine nackte Bauernbuben. Aber es handelt sich hier nicht um eine bewusste, in einem gewissen Sinne tendenziöse „Auffassung“, wie etwa bei Uhde (dessen Bedeutung als Evangelienmaler damit beileibe nicht herabgesetzt werden soll), sondern um ein ganz naives Darstellen. Auch sein Christus ist ein Bauern-Christus, aber wiederum in einem ganz andern Sinne, als wie etwa Uhdes Christus ein Christus des vierten Standes ist. Der Bauer denkt sich Christus nicht als seinesgleichen, sondern als Gottes Sohn, aber er weiss nichts von der Schönheit des Erlösers auf den Bildern der alten Italiener, und so erscheint er ihm bei aller Hoheit doch deutsch und in einem gewissen Sinne derb.

Etwas bäuerlich Derbes haftet überhaupt allen Darstellungen Thomas aus dem Bereich der Phantasie an, auch wenn es sich um Ge-

Mit Genehmigung von Heinrich Keller, Frankfurt a M.

DIE NACHT





bilde handelt, die aus Hellas stammen. Ein deutscher junger Bauer ist es, der den Wächter vor dem Liebesgarten anspricht, und dieser wiederum ist ein deutscher Ritter, wie ihn ein deutscher Bauer sich vorstellen mag. Aber bäuerlich heisst hier nicht roh, plump, geistlos, sondern kraftvoll deutsch im elementaren Sinne. Auch Thoma hätte wohl einen Akt nach den Vorbildern der Renaissance malen können, aber dieser Gedanke konnte ihm gar nicht kommen, weil er hier wie immer nur malte, was in *ihm* inwendige Gestalt war. Dasselbe gilt von seinen Zentauren, seiner Flora, seinem Triton, wie es auch von seiner „Nacht“ gilt, seinem „Parzival“, seinem Adam und seiner Eva und allen seinen Gestalten überhaupt. — Die „Nacht“, eines seiner schönsten Bilder, — ist das etwa eine Allegorie? Wo sind die „Attribute“? Wo das mythologische Beiwerk? Und dennoch: welcher Deutsche, der dieses Bild betrachtet, fühlte nicht sogleich: die Nacht . . .? Das scheinbar Undarstellbare ist hier gestaltet — ein Höchstes der Kunst erreicht. Schönheit fürs Auge und Herzenstrost in einem. Indem das Auge beglückt wird durch eine wunderbare Tiefe der Farbe, eine wohlige Harmonie der Linie, teilt sich der Seele ein Gefühl vollkommener Ruhe, süssen Geborgenseins mit, und doch ist es kein erbärmliches Behagen, sondern ein Hinübergetragenwerden in Höhen einer Empfindung, die der einzelnen Existenz die

tröstliche Zuversicht innigsten Verbundenseins mit dem All, mit Gott giebt. Angesichts eines solchen Bildes versteht man am besten, was Thode mit dem Glauben Thomas bezeichnen will.

Ähnliches gilt von dem köstlichen Bilde der jungen Römerin mit dem Esel und dem Engelreigen. Hier haben wir fremdes Kostüm und einen fremden Himmel. Es ist ein südlicher Sommermittag. Kein prägnanteres Bild der Schönheit Italiens ist zu denken, kein fröhlicheres, klareres Bekenntnis der Liebe des Deutschen zur Mutter unserer Kultur.

Das Bild ist in vieler Hinsicht ein wahres Paradigma für die ganze Thomasche Art. An sich vielleicht nur ein lustiger Einfall, einen schönen Frauenkopf neben einen Eselskopf zu stellen. Aber der Einfall erweitert sich in der Ausführung zu einem Bilde von reicher Bedeutung. Mensch, Tier und Pflanze erscheinen vereinigt und gewissermassen bekrönt von Wesen der Phantasie. Es ist ein schöner Zusammenklang von Wirklichkeit und Einbildung, dem man sich hingiebt wie etwas ganz Selbstverständlichem, weil es als Ganzes die vollkommenste künstlerische Realität hat. Die tanzenden Engel in der Luft sind mehr als ein figurales Ornament, sie gehören zu dem Bilde wie die Wolken am Himmel, wie die Feldblumen im Heu, wie die schönen Augen im Antlitze der Frau. Man hat durchaus nicht das Bedürfnis, sie sich erklären

zu wollen. Man fühlt ihre Beziehung zu dem Ganzen ohne weiteres und fragt nach keinem Warum. Gewiss kann man sie erklären, so oder so, aber darauf kommt es gar nicht an, und wer sich an ihnen stösst, wie damals die meisten Besucher des Münchener Kunstvereins, als das Bild ausgestellt war, der verrät dadurch nur, dass ihm der Sinn für diese zugleich schöne und innige Art Kunst fehlt. Es hat auch nicht viel Wert, solche Leute dieser Schönheit und Innigkeit durch Erklärungen näher bringen zu wollen, denn das Mittel zum Genusse dieser Kunst ist nicht der Verstand, sondern die Fähigkeit, sich an schönen Farben und Linien zu erfreuen und gewissermassen unbewusst zu empfinden, aus welchem Gefühle gerade diese Farben und Formen hervorgegangen sind. Es ist ja keine Allegorie und ist auch nicht eigentlich ein Symbol, sondern ganz einfach ein Gedicht, das nur nicht in Worten, sondern mit malerischen Mitteln ein Stück Weltanschauung des Künstlers verrät. Man muss sich an so etwas erfreuen können, wie man sich am Spiel der Sonne auf dem grünen Waldboden oder am Farbenschmelze einer Blume oder am Lachen eines Kindes freut, bei welchen schönen Dingen man ja auch nicht fragt, welchen „Sinn“ sie haben. Trotzdem ist die Freude an ihnen keineswegs rein sinnlich in dem Sinne, dass sie lediglich die Netzhaut des Auges berührt. Die Tiefe dieser Freude am

Schönen beruht darin, dass sie in uns das Gefühl des Verbundenseins mit der Natur, der Zusammengehörigkeit mit dem grossen Wesen des Weltganzen auslöst. So tiefer Eindrücke ist aber nur die grosse Kunst fähig, und es liegt keineswegs bloss am schönen Gegenstand, wenn wir vor Kunstwerken uns so im tiefsten froh angeregt fühlen. Nur der grosse Künstler, aber dieser fast immer, vermag auf unser Unbewusstes zu wirken, vermag uns die Wonnen mitzuteilen, die im Gefühle des Einsseins mit dem All liegen. Dieses Gefühl wird auch dadurch nicht beeinträchtigt, wenn etwa das kritische Auge da und dort auf einen künstlerischen Fehler stösst, auf eine der berühmten Verzeichnungen etwa, auf deren Entdeckung sich gerade die oberflächlichsten Betrachter am meisten zu gute thun. Andererseits wird aber auch dieses Gefühl durch das kennerische Behagen an der Vollkommenheit des künstlerischen Ausdrucks nicht wesentlich gesteigert. Damit hängt zusammen, dass man vor diesen Werken einer wirklich grossen Kunst immer zu dem Bekenntnis gezwungen wird, dass der Grund ihrer Wirkung sich nicht im einzelnen nachweisen lässt. Es ist immer das Wunderbare des Ganzen, das wirkt.

Wie wenig verstandesmässige Bemängelung den vollen Eindruck der Harmonie im ganzen eines wirklichen Kunstwerkes zu stören vermögen, lässt sich gerade bei Thomaschen Bil-

Mit Genehmigung von Heinrich Keller, Frankfurt a. M.

DER KÜHNE REITER





dern oft genug nachweisen. So ist der „Kühne Reiter“, wenn man ihn auf seine realistische Möglichkeit hin prüft, gewiss ein Unding. Der Vogel, auf dem das kleine Kind sitzt, ist ein Singvogel, der natürlich ungeheure Dimensionen haben müsste, sollte er den Körper eines Kindes tragen, oder das Kind müsste winzig puppenhaft sein. Wer aber möchte sich solchen Bedenken hingeben angesichts dieser entzückenden Erscheinung? Man nimmt sie an, wie man im Traume an sich unmögliche Vorstellungen leibhaft vor sich sieht, und es ist vielleicht eben die Ausschaltung aller rein realistischen Maasse und Werte, die uns vor solchen Bildern beglückt.

Indessen würde man irre gehen, wenn man meinte, dass diese, kurz gesagt, poetische Wirkung ausschliesslich den Bildern Thomas innewohnt, die irgendwie phantastische Bestandteile aufweisen; auch seine reinen Landschaften wirken in derselben Richtung.

Dies hängt wohl in erster Linie damit zusammen, dass er auch bei Gegenständen der reinen Realität sich nicht damit begnügt, sie prima vista abzumalen, sondern dass er ihr Äusseres zwar in fleissigen und eingehenden Studien treu aufnimmt, ein Bild aus ihnen aber erst in der Abgeschiedenheit seiner Werkstätte macht, wo nun zu dem, was die Studie an augenblicklichen Notizen liefert, der ganze heimliche Strom der Erinnerungen kommt, deren

Gefühlsfülle dem Bilde erst jenen undeutbaren Zauber einer Thomaschen Landschaft verleiht, der man auch mit dem Worte Stimmung nur selten gerecht wird. Es sind niemals nüchterne Naturaufnahmen, sondern beglückte Blicke über ein grosses oder ein kleines Stück Natur, wie sie in begnadeten Stunden wohl ein jeder einmal hat. Ungleich den meisten modernen Künstlern (darunter auch den stärksten und im Landschaftlichen am weitesten vorgeschrittenen) reizt ihn offenbar nicht lediglich das Malerische der Erscheinung, und er begnügt sich niemals damit (sobald es sich um ein Bild und nicht um eine Studie handelt), nur diese oder jene Schönheit zu registrieren und mit dem Pinsel festzuhalten, eigentlich nur um nachzuweisen, wie weit der Pinsel der Natur nachzugehen imstande sei, sondern er drückt immer eine grosse Empfindung angesichts der Natur aus und malt gewissermassen mehr das Glück des Schauens als das Geschaute selbst. Dafür ist bezeichnend, dass er häufig genug im Vordergrunde des Bildes einen Menschen darstellt, der sein Auge an den Schönheiten weidet, die um ihn gebreitet sind. Überhaupt sind reine Landschaften ohne Menschen-Staffage (um einmal dieses hölzerne Wort zu gebrauchen) bei ihm selten, und das Lebendige auf seinen Bildern, sei es Tier oder Mensch, ist dann eben auch mehr als Staffage. Eine rein malerische Absicht in der Anbringung von Figuren dürfte ihm wohl

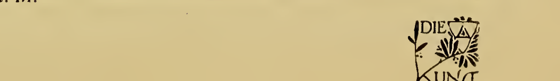
immer dabei fern liegen, wenngleich er das Malerische freilich niemals ausser acht lässt. Setzt er einen Menschen in eine Landschaft, so wird dies sicherlich nicht bloss deshalb geschehen, weil etwa das Rot eines Mantels, das Blau einer Schürze an dem betreffenden Punkt koloristisch erwünscht erscheint. Die Menschen und Tiere auf seinen Landschaften haben eine weitere und tiefere Bedeutung: sie gehören ganz wesentlich zu ihnen. Dies ist nicht etwa in dem äusserlichen Sinne gemeint, dass ihre Beschäftigung im Einklange mit der dargestellten Natur steht, sondern man möchte sagen, dass seine Landschaften aus dem Gefühl der auf ihnen dargestellten Personen heraus zu betrachten sind.

Freilich hat der Mann, der auf dem Bilde „Reifes Korn“ die Garbe auf den Wagen lädt, gewiss keinen Blick für die Schönheit um sich, oder auch die links im Vordergrunde Wandelnden mag sich der realistische Betrachter mit anderen Unterhaltungen beschäftigt denken, als solchen über die Poesie eines Spätsommertages; ebenso wie der „Angler“ seine Aufmerksamkeit seiner Angel widmet, wie der Pflüger auf dem Bilde „Frühling“ gewiss nur darauf achtet, wie die Pflugschar nach Wunsch die Schollen wirft. Aber alles dies hindert nicht, dass von der höheren Perspektive des Künstlers her, die zur Perspektive des Betrachters gemacht wird, das Ganze dieser Bilder als ein grandioses Bild des

Gefühls der Menschen darauf erscheint. Man muss, um dies Ausserordentliche stark zu empfinden, sich nur einmal neben solchen Bildern Landschaften anderer moderner Meister vergegenwärtigen, denen es ausgesprochenermassen auf derartige grosse poetische Wirkungen nicht ankommt. Es giebt z. B. ein Bild von Thomas Theodor Heine, das einen Angler auch in der Rückenansicht darstellt, und auch dies ist ein schönes Bild. Was diesen Maler hier interessiert, ist lediglich die Bewältigung äusserer malerischer Aufgaben, und man hat im übrigen inhaltlich nur das eine Gefühl, dass dieser junge Mann mit Passion angelt. Beim Thomaschen Angler aber spüren wir die ganze Frische des ins Weite ziehenden Flusses und ahnen etwas vom Wesen dieses flüssigen, rastlosen Elements, das, irgend woher aus den Bergen kommend, hinunterrollt zum Meer, und wir empfinden deutlich einen Zusammenhang dieses strömenden Gewässers mit den ziehenden Wolken am Himmel und dem ins Weite treibenden Kranich. So ist unser Gefühl wie mit dahingetragen von diesen Wellen und Wolken, und wir fühlen nicht bloss körperlich diese Frische einer stark treibenden Bewegung, sondern auch unser Herz ist davon mit angerührt. Und doch ist es nicht eigentlich ein Mitgenommenwerden von den Elementen, sondern, wie der Angler ruhig bedacht auf festem Boden steht, verbunden mit den Fluten nur durch die

Mit Genehmigung von Heinrich Keller, Frankfurt a. M.

FRÜHLING





Schnur seiner Angel, so fühlen auch wir gleichzeitig den Standpunkt des Menschen neben den elementaren Gewalten, und wie er aus ihnen seinen Nutzen zieht mit winzigen Werkzeugen, in deren Erfindung sich das Ausserordentliche seiner Sonderstellung unter den Kreaturen ausspricht.

Von allen diesen Landschaftsbildern Thomas kann man daher mit einem gewissen Fuge sagen, dass sie auch einen symbolischen Gehalt besitzen, nur muss man dabei nicht an den modernen Schlagwortbegriff des Symbolismus, sondern daran denken, dass jede grosse Kunst irgendwie symbolisch wirkt. Die grossen Gegenstände der Natur, das Keimen, Blühen, Reifen, Welken werden immer in Beziehung gesetzt dazu, wie der Mensch arbeitend in ihnen aufgeht und selber doch zu ihrem Werkzeuge wird. Auf dem grossen schönen Bilde des „Frühlings“ sehen wir unten einen Bauern den Samen auswerfen, während von oben durch Wolkenspalten das Licht wie in Samenstrahlen herabzufallen scheint, und wie, auf demselben Bilde, der Fluss sich eine Furche durch das Erdreich gewühlt hat, so durchfurcht der Bauer mit seinem Pfluge den Acker. Aber auch abgesehen von diesen Einzelheiten spricht dieses Bild durchaus mehr aus, als einen beliebigen Landschaftsausschnitt im Frühling; es ist ein Bild des Frühlings selber. Wir spüren das Lockere des Frühlingslandes, das feucht Gesät-

tigte der Frühlingsluft und haben das Empfinden wie bei einem morgendlichen Gange im Frühling selbst: diese frische, klare Zuversicht zum immer aufs neue erwachenden Leben. Wohl nur ein Mann, der von seiner Abstammung her der natürlichsten Beschäftigung des Menschen, dem Ackerbaue, nahe steht, vermag es auf so intensive Weise, mit den Mitteln der Kunst das Wesen der Natur uns nahe zu bringen. Alle diese Bilder sind nicht unter dem Gesichtswinkel des Stadtmenschen entstanden, dessen Beziehung zur Natur vornehmlich Sehnsuchtsbeziehungen sind. Und eben darum wirken sie auf uns so stark und erfreulich. Die Sehnsucht nimmt in unseren Künsten allgemein einen so breiten Platz ein, dass wir es fast wie eine Erlösung empfinden, wenn wir an ihrer Stelle einmal dem Gefühl der Erfüllung begegnen, das uns sonst fast nur in den Werken der Vorzeit beglückt. Der Bauernspross Thoma ist auch besonders deshalb ein grosser Glücksfall für unsere Kunst, die allzu sehr das Gepräge einer sich der Natur entfremdenden Überkultur annimmt, der es an der unmittelbaren Verknüpfung mit den elementaren Kräften fehlt.

Wäre Thoma freilich selbst nun ganz kulturlos, so würde sein grosser Vorzug einer stets naturnahen Welt- und Kunstauffassung mit einem wesentlichen Mangel verbunden sein. Aber eben das ist das Köstliche, Erstaunliche an ihm, dass

das Bauernblut mächtig in ihm geblieben ist, ohne doch eine Durchdringung seines ganzen Wesens mit feinsten und höchsten Kulturelementen zu verhindern. Es ist schon darauf hingewiesen, wie sich dies in der Art äussert, in der er rein Geistiges und Mythologisches so darzustellen weiss, dass der ganze Gehalt der Überlieferung stark deutsch und urwüchsig zum Ausdrucke kommt. Wir können dies aber auch an einigen seiner Landschaften bemerken, die sich von denen, die vorher berührt wurden, wesentlich unterscheiden.

Ein sehr kennzeichnendes Stück in dieser Hinsicht ist der „Herbstliche Park", ein Bild übrigens, das technisch beweist, wie fein es Thoma verstanden hat, sich die Lehre zeitgenössischer Vorbilder (in diesem Falle Corots) zu nutze zu machen, ohne doch fremde Handschriften einfach zu imitieren. Was uns an diesem Bilde aber in diesem Zusammenhange interessiert, ist sein Gehalt an Stimmungswerten, der von ganz anderer Art ist als sonst bei Thomaschen Landschaften. Hier hatte er nicht die reine Natur vor sich, sondern das, was menschliche Kunst aus der Natur zu machen weiss: das, was in einem herrschaftlichen Baumgarten an alter Kultur steckt. Die Poesie des Parkes als eines abgeschlossenen Stücks Natur, das nicht mehr freier Wald ist, aber doch gewisse Reize des Waldes zu einem bestimmten künstlerischen Zwecke vereinigt, hat er hier vollendet wiedergegeben. In diesem Falle kam es ihm

nicht darauf an, den Zusammenhang von Natur und Mensch durch Anbringung menschlicher Staffage zu betonen. Hier offenbarte sich ihm die Natur als eine Art menschliches Kunstwerk schon an sich, und so gab er lieber vom Menschen nur noch ein weiteres lebloses Zeichen in Gestalt der beiden Statuen und der Ruhesitze. So intim konnte nur ein Mensch von feinster Kultur empfinden, und daher ist an diesem Bilde vornehmer Einsamkeit durchaus nichts Bäuerliches. Es hat einen aristokratischen Zug im allerbesten Sinne, ohne doch an reiner Poesie irgendwie einzubüssen. Betrachet man im Gegensatz dazu den „Geiger im Mondschein", so offenbart sich die ganze erstaunliche Weite des Thomaschen Genies besonders stark. Das Stückchen Bauerngarten hier giebt die Art, wie andere Menschen mit anderen Stimmungen und Gefühlen die Natur für sich herrichten, nicht weniger vollkommen wieder. Aber hier geht der Blick über das Stückchen Menschenwerk hinaus ins Weite des Ganzen, wie ja auch der Bauer immer darauf angewiesen ist und dahin strebt, mit der freien unabgeschlossenen Natur in thätiger Beziehung zu bleiben. Aber auch hier klingt Natur und Menschenkunst in eins zusammen, nur dass es hier nicht die kühle Kunst der Plastik, nicht ein stilvolles Gestalten schöner Äusserlichkeit sein kann, sondern reine Gefühlskunst ist, ein innerlichstes Verweben der Poesie der Erscheinung mit der Poesie des Gemütes, das keinen stärkeren

Mit Genehmigung von Heinrich Keller, Frankfurt a. M.

PARZIVAL





Ausdruck zu finden weiss, als den in der worte-
losen Kunst der Töne. Schnell fertige Beurteiler
mögen vielleicht in einem abschätzigen Sinne
finden, dass das Wesen dieses Bildes Sentimenta-
lität sei. Ich möchte lieber sagen, dass sich in
ihm die deutsche Gabe der Empfindsamkeit
äussere, wenn man es mir erlaubt, dieses Wort
im alten Sinne zu gebrauchen, der mit der an-
rüchig gewordenen Bedeutung des Begriffes
Sentimentalität nichts zu thun hat. Empfindsam-
keit in diesem Siune ist überhaupt ein durchaus
Thomascher Begriff. Es ist in diesem innerlich
wundersam reichen Meister die Gabe, alles, was
auf das Empfinden des Menschen zu wirken im-
stande ist, auf sich so voll wirken zu lassen, dass
alles, was er aus solcher Wirkung herausschafft,
reinste und stärkste Empfindung weitergiebt, und
so kann es geschehen, dass, wie hier, ein ganz
gewöhnlicher Vorgang fast in die Höhe des Mär-
chenhaften gehoben wird, wenn es auch nur ein
einfacher Bauernjunge ist, der da das tiefe Wunder
offenbart, wie im innerlich begnadeten Menschen
die ganze Fülle der Natur wiedertönen kann als
worteunbedürftiges Gedicht.

Es ist nicht erstaunlich, dass ein so von
Grund aus poetisch empfindender Mensch sich
auch zu den Schätzen hingezogen fühlen muss,
die in der alten deutschen Kunst des Wortes
niedergelegt sind. Es bedurfte bei Thoma nicht
des Anstosses von Richard Wagner her, um das

Verlangen auszulösen, aus diesem reichen Schatze einiges zu gestalten, und man wird auch dann, wenn eine direkte Beziehung zur Wagnerschen Kunst deutlich ersichtlich ist, bemerken, dass er sich nicht von der Bühne beeinflussen lässt, die ja immer eine unvollkommene Übersetzung des dichterisch Gewollten und Erschauten bleiben wird, sondern dass er auf das Tiefste und Eigentlichste der ursprünglichen Empfindung zurückgeht. So ist sein Parzival etwas ganz anderes als die Figur, die wir auf der Bühne, und sei es auch die Bühne von Bayreuth, sehen können. Auch bei ihm kommt einem ein altes gutes deutsches Wort in Erinnerung, das im Laufe der Jahre abgegriffen und seines schönsten, tiefsten Sinnes verlustig gegangen ist. Auf diesem Bilde ist die reine „Einfalt“ des lauteren Jünglings.

Das Bild könnte ebensogut „Der deutsche Michel“ heissen, wenn man dabei einmal nicht bloss an den guten dummen Kerl denken will, der, seiner Kräfte unbewusst, sich von der Durchtriebenheit ausbeuten lässt, sondern an den „Tumben“ im alten Sinne des Wortes, der nur still, etwas verträumt und so innerlich bieder und treu und jeder Äusserlichkeit abhold ist, dass er denen, die diese sehr vornehmen Gaben nicht besitzen, als ungeschickt und für die Welt unbrauchbar erscheint. Er ist dennoch der, der mit gesammelter Kraft im rechten Augenblicke sich zur rechten That aufrafft, die beweist, dass, wenn er schon

träumte, seine Träume nicht leer, sondern Bilder von hohen Zielen waren.

Es ist kein Zufall, dass man, im Bestreben, Thomasche Bilder mit Worten zu umschreiben, so oft die Erfahrung macht, es gehe nicht gut mit den Worten des abgegriffenen heutigen Deutsch, und man müsse entweder auf alte vergessene Worte zurückgreifen oder noch gebräuchliche in ihrem ursprünglichen, tieferen und reineren Sinne anwenden. Dieser Umstand beweist, wie tief die Thomasche Kunst in jenem reinen Deutschtum wurzelt, das uns heutigen Deutschen in recht vielen Beziehungen abhanden gekommen ist. Eine Art von Unmodernität, die man nicht hoch genug preisen kann, und von der man für unser Volk wünschen muss, dass sie einmal recht modern werden möge. Thomas Deutschtum ist das Deutschtum ohne alle Phrase, — auch ohne die Phrase der Feindschaft gegen alles Nichtdeutsche von Rasse wegen. Es ist auch dazu zu vornehm.

In der That, wenn irgend ein Wort imstande wäre, erschöpfend auszudrücken, was Thomas Kunst ist, so wäre es das Wort deutsch. Dass dieser Umstand der Kunst Thomas ihre Auszeichnung verleiht im Rahmen unsrer heutigen Kunst, ist nicht sehr tröstlich, darf aber nicht verschwiegen werden. Es soll damit nicht gesagt sein, dass die heutigen künstlerischen Talente unter den Deutschen ihrer Volksart durchaus verlustig gegangen seien; das wäre auch eine

allzu paradoxe Erscheinung. Aber das ist gewiss, dass wir heute keinen Künstler, weder des Wortes, noch der Töne, noch in Farben und Formen, besitzen, der so wie Thoma das Ganze des deutschen Wesens ungebrochen und unbeeinträchtigt durch fremde Zuthat zum Ausdruck brächte. Damit ist auch gesagt, dass seine Kunst Schranken hat, die von anderen durchbrochen worden sind, woraus sich ergiebt, dass das einzelne deutsche Talent imstande ist, sich künstlerische Vorzüge anzueignen, die im Wesentlichen deutscher Kunstübung nicht liegen und daher kaum jemals zum künstlerischen Gemeingut der Deutschen werden können. Das ist kein Fehler, zumal es in einem gewissen Sinne ja zum Wesen des Deutschen gehört, dass er bestrebt und imstande ist, in fremden Schulen zu lernen und fremde Vorzüge sich zu eigen zu machen. Nur dass freilich meist vom Deutschen dann fast nichts mehr übrig bleibt, es sei denn, dass der gelehrige deutsche Schüler zugleich so von Grund aus ein deutscher Meister sei, wie es etwa Dürer und Goethe war. Aber auch dann, wenn die deutschen Künstler, wie es heute fast mehr als je die Regel ist (und es war nur in ganz vereinzelten Epochen nicht die Regel), ihr Deutschtum zwar mit fremdem Aufputz verbrämen, es aber nicht völlig aufgeben in fremden Schulen oder unter dem Einflusse von Strömungen, die aus der Fremde her zu uns herüberschlagen, selbst dann werden sie, welche künstlerisch feinen

Mit Genehmigung von Heinrich Keller, Frankfurt a. M.

DER ANGLER.





Qualitäten sie auch im einzelnen gewinnen mögen, doch des Vorzugs verlustig gehen, eine persönliche Verkörperung des Ganzen und Eigentlichen ihrer nationalen Kunst zu sein. Dies aber ist Thoma, und darum wird sein Werk sich in die Zukunft hineinbehaupten. Denn es ist ein Denkmal des deutschen Wesens.

Möge es die deutsche Gegenwart nicht der deutschen Zukunft überlassen, sich daran zu erbauen und aufzurichten. Sie bedarf seiner äusseren und inneren Schönheit recht sehr, und es giebt keinen geraderen und sichereren Weg, zu einer neuen ästhetischen Kultur der Deutschen zu gelangen, als den, der hier gewiesen wird.

* * *

Indem ich mich anschicke, die Feder aus der Hand zu legen, bin ich mir wohl bewusst, dass ich immer nur angedeutet habe, statt darzustellen, oder gar zu erschöpfen. Ich kann zufrieden sein, wenn die vielen, die Thomas Kunst bereits kennen und lieben, einiges von dem wiedergefunden haben, was sie selbst schon empfanden, und wenn von den vielen, allzu vielen, denen die Kunst dieses verehrungswürdigen Meisters bisher fremd geblieben ist, einige dadurch veranlasst werden, die Bekanntschaft mit seiner Kunst zu suchen. Durch die zahlreichen Vervielfältigungen seiner Werke (vornehmlich auch der

Lithographieen) ist dazu leicht Gelegenheit geboten, zumal in den bereits erwähnten drei Mappen, die Henry Thode bei Heinrich Keller in Frankfurt herausgegeben hat.

Den Schluss aber mögen einige schöne Ausführungen des Meisters selber bilden, mit denen er vor die zur Feier seines sechzigsten Geburtstags in Frankfurt Versammelten getreten ist, und aus denen, wie es nicht anders sein kann, derselbe klare und schlichte Geist unverfälscht deutschen Künstlerempfindens spricht, wie aus seinen Werken. Sie lauten:

„In der Stunde, während mein Freund Thode über meine Arbeiten sprach, sass ich zu Hause. — Da kamen mir nun auch mancherlei Gedanken — Z. B. dachte ich, warum hat denn die Kunst so viel Bedeutung, warum macht man sich so viel daraus? — sie ist doch eigentlich nur ein frohes geistiges Spiel, welches der Künstler zumeist für sich selber zu seiner eigenen Befriedigung ausführt. — Dadurch hat er seinen Lohn schon vorweg, und er soll der Welt nur dankbar sein, wenn sie ihn nicht stört in seinem kindlich egoistischen Gebahren — ihn nicht von seinem Maltrieb ab- und wegzieht zu anderen Pflichten.

„Aber die Welt kümmert sich doch gleich darum, was er macht — sie lacht wohl auch, dass er so seine Zeit vertrödelt, dass er nichts macht, was sie brauchen kann, sie ärgert sich

auch wohl über ihn, dass er sich nicht ins Joch spannen und es somit gleichsam besser haben will als viele andere. — Aber sie sieht ihm doch zu — und solche, in denen der Spieltrieb nicht ganz erloschen ist, finden, dass das, was der Künstler so für sich macht, ein ganz schönes Spiel ist, und sie sagen: Ei, seht einmal her, das, was der macht, ist etwas Schönes — so würden wir es auch machen, wenn wir Geduld und Zeit zu solchem Thun hätten — und indem sie es schön nennen, bezeugen sie, dass sie Anteil nehmen an seinem Schaffen, und es findet sich wohl endlich, dass das, was Unsinn schien, doch Sinn hat — manches, was Schein schien, doch auf eine Wahrheit hindeutete: — Das Spiel des Künstlers, so sehr dem Traumleben verwandt, scheint uns auf einmal einen Blick zu eröffnen in die geheimnisvollen Tiefen, in denen unser Dasein wurzelt. Wir ahnen dann vor den Werken der Kunst, dass hinter dem heiteren Kinderspiel ein tiefer Ernst steckt — und dass das, was Willkür schien, aus folgerichtiger Notwendigkeit hervorgeht — und wir empfinden diese notwendige Folge zumeist als Harmonie, als die Einheitlichkeit, die aller guten Kunst eigen ist. Wir fangen an zu glauben, dass da etwas von dem, was uns allen gemeinsam ist, etwas aus dem dunkeln Grunde unseres Seins offenbar werden könnte. Freilich werden wir ja dadurch immer nur zum Ahnen kommen — aber wir sollen dies

Ahnen nicht verachten, ist es doch der liebliche Vorbote des Glaubens, der ja ebenso aus der Gemeinsamkeit unseres Gefühlslebens seinen Ursprung hat. Aus dieser Gemeinschaft des Gefühlslebens entsprungen, erhaben über alle egoistischen Bestrebungen, die der Tag, das Leben notwendig mit sich bringen, die entzweien und zum Kampfe führen, stellt die Kunst einen schönen Frieden, eine Harmonie her. Wir können durch sie erhoben sein in eine Region über allem Lieben und Hassen. — Ein Hauch der Versöhnung begleitet sie und was der Wille heftig fordert und erkämpft im Leben, das schweigt vor ihr, vor ihrem stillen Schauen, vor ihrem stillen Lauschen. Wir werden dem ähnlich, was man sich unter Göttern denkt — die Ruhe kommt, die alle Angst des klopfenden Herzens verscheucht — die grosse Gelassenheit. Ja, wenn sich die Kunst so recht in ihrer Erhabenheit würde zeigen können, so wäre der Friede auf der Welt hergestellt, aber sie ist ja auch nur menschlich, Schwächen mischen sich ein — Verzeichnungen und dergl. mehr. — Aber auch mit der kleinen Abschlagszahlung, die die Kunst uns bietet zu einer Erhebung in reinere Höhen, in friedlichere Tiefen, dürfen wir zufrieden sein — so begrüssen wir sie gerne, wo sie uns nur etwas von ihrer Hoheit offenbart.

„Die Kunst steht über den Gegensätzen, welche der Kampf ums Dasein geschaffen hat

Mit Genehmigung von Heinrich Keller, Frankfurt a. M.



HERBSTLICHER PARK





— ein friedliches Element — und so lieben wir das kindliche Spiel, aus dem sie hervorwächst.

„Indem ich denke, dass wir heute zusammen ein Fest feiern, welches der Kunst gilt, befreie ich mich von dem Drucke, den das Gefühl in mir hervorbringt, man wolle mich meiner 60 Jahre wegen, in denen ich so im ganzen mich bürgerlich und anständig betragen habe und meist zu meinem eigenen Vergnügen gemalt habe, persönlich feiern. Es gelte der Kunst, dass wir heute froh beisammen sind — da schüttle ich allen Jubiläumsjammer ab und will gern der Fröhlichste unter Ihnen sein. Gerne vergesse ich da das De- und Wehmütige, welches alles Persönliche empfindet, wenn es zu sehr an das Tageslicht gezogen wird, gerne vergesse ich, dass es wohl übertrieben ist, mich zu feiern, und dass ich dem Erbteil gegenüber, welches mir vor 60 Jahren auf die Welt mitgegeben wurde, als ich im Bernauer Thal in der Wiege lag, lange nicht genug geleistet habe. Die Natur hat mir gute Augen zum Sehen und Schauen mitgegeben, von den Eltern erbte ich Ausdauer im Arbeiten und Geduld, das grosse Erbgut der Armen, wenn sie es richtig zu gebrauchen lernen; als besonderes Muttererbe wurde mir ein reicher Schatz von Phantasie und Poesie in den einfachen Grundformen, wie sie noch im Volke lebt — meine künstlerische Erziehung war geradezu glänzend, die Dorfschule mit ihren Anforderungen war mir

leicht und liess mir viel Zeit, all das Licht und die Farben zu sehen, welche der Wechsel der Tageszeiten hervorbringt. Was hatte ich für Zeit in die Wolken zu schauen, von den Höhen ins Thal hinunter und hinauf zu den Bergen, wo die Schatten mitzogen — das alles sah ich so deutlich, noch lange vorher, ehe ich daran denken konnte, solche Sachen zu malen. Diese Vorschule des Sehens dauerte bis in mein 20. Jahr, dann erst kam ich in die Kunstakademie, und nachher quälte ich mich jahrelang, Geschautes mit Erlerntem zu vereinigen.

„Dem mir gewordenen Erbe und dieser günstigen Erziehung nach müssten meine Bilder so sonnenklar gut sein, dass niemals ein Zweifel hätte auftauchen können darüber, dass sie dies nicht seien — und so stehe ich den Freunden, die so freundlich gut meinen 60. Geburtstag feiern, etwas verlegen gegenüber. — Aber es ist ja doch die Liebe zur Kunst, die wir alle gemeinsam haben, das Suchen nach ihrem reinen und vollen Ausdruck, das uns allen angelegen ist, welche uns heute vereinigt, und welche mir Ihre so freundliche Teilnahme eingetragen hat — Ihre Teilnahme, für die ich Ihnen allen herzlich danke.

„Da wir Deutsche sind, freuen wir uns auch, wenn wir in der Kunst Spuren von dem finden, was wir als unser Eigenstes erkennen, und die Kunst kann sehr gut eine Antwort sein auf die

Frage: Was ist deutsch? Sie kann ebenso gut wie die Sprache ein Band unserer Gemeinsamkeit sein, wenn auch nicht des Denkens, so doch unseres Fühlens.

„Für uns Deutsche wird die Kunst nie lange Zeit bloss eine Prunk- und Luxussache sein können — wir werden immer wieder suchen müssen, sie zu einer Herzenssache zu machen — mag sie dadurch auch zeitweise kleinlich werden, wir brauchen keine Angst zu haben, dass sie dies auch bleiben wird.

„Die deutschen Herzen können auch in der Kunst hoch schlagen und aus ihnen kann erst recht der innerlich gegründete und gefestigte Prachtbau grosser Kunst hervorwachsen.

„Die deutsche Kunst, sie blühe und wachse!“

DIE LITERATUR

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER EINZELDARSTELLUNGEN

Herausgegeben von

GEORG BRANDES

Bisher erschienen:

Band 1. UNTERHALTUNGEN ÜBER LITERARISCHE GEGENSTÄNDE von HUGO VON HOFMANNSTHAL
Band 2. ARISTOTELES von FRITZ MAUTHNER
Band 3. DIE GALANTE ZEIT UND IHR ENDE (Piron, Abbé Galiani, Rétif de la Bretonne, Grimod de la Reynière, Choderlos de Laclos) von FRANZ BLEI
Band 4. MAXIM GORKI von HANS OSTWALD
Band 5. DIE JAPANISCHE DICHTUNG von OTTO HAUSER
Band 6. NOVALIS von FRANZ BLEI
Band 7. SELMA LAGERLÖF von OSCAR LEVERTIN
Band 8. DIE KUNST DER ERZÄHLUNG von JAKOB WASSERMANN
Band 9. SCHAUSPIELKUNST von ALFRED KERR
Band 10 GOTTFRIED KELLER von OTTO STOESSL
Band 11. NORDISCHE PORTRÄTS AUS VIER REICHEN (Bang Hamsun, Obstfelder, Geyerstam, Aho) von FELIX POPPENBERG
Band 12. CHARLES BAUDELAIRE von ARTHUR HOLITSCHER
Band 13. FÜNF SILHOUETTEN IN EINEM RAHMEN (Bodmer, Wieland, Heinse, Sturz, Moritz von FRANZ BLEI
Band 14. RICHARD WAGNER ALS DICHTER von WOLFGANG GOLTHER
Band 15. DAS BALLET von OSCAR BIE
Band 16. HEINRICH VON KLEIST von ARTHUR ELOESSER

Fortsetzung auf nächster Seite

MARQUARDT & CO., Verlagsanstalt, G. m. b. H.,
BERLIN W 50.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.



